Early Journal Content on JSTOR, Free to Anyone in the World

This article is one of nearly 500,000 scholarly works digitized and made freely available to everyone in the world by JSTOR.

Known as the Early Journal Content, this set of works include research articles, news, letters, and other writings published in more than 200 of the oldest leading academic journals. The works date from the mid-seventeenth to the early twentieth centuries.

We encourage people to read and share the Early Journal Content openly and to tell others that this resource exists. People may post this content online or redistribute in any way for non-commercial purposes.

Read more about Early Journal Content at http://about.jstor.org/participate-jstor/individuals/early-journal-content.

JSTOR is a digital library of academic journals, books, and primary source objects. JSTOR helps people discover, use, and build upon a wide range of content through a powerful research and teaching platform, and preserves this content for future generations. JSTOR is part of ITHAKA, a not-for-profit organization that also includes Ithaka S+R and Portico. For more information about JSTOR, please contact support@jstor.org.

while declension and conjugation are dismissed by description. The student who has had Gothic will welcome a book like Heusler's which constantly refers him to a Germanic dialect already learned.

To the third part, on Syntax, Heusler devotes four times the space given to it by Kahle, and it is here that we get the ripe fruits of the author's admirably clear and appreciative studies in Old Norse literature, especially Old Norse prose. A large number of examples with German translations illustrate the points in this more appreciative than coldly categoristic study of prose-syntax. Heusler succeeds here in giving what after all must be the ideal of any syntax study: the *spirit* of the sentence.

Five prose selections (pp. 212-240), a vocabulary, and a short list of *corrigenda* conclude the volume which is at once a scholarly and an appreciative contribution to the study of Old Norse.

HERMANN ALMSTEDT.

University of Missouri.

DR. LEONARD HETTICH: DER FÜNFFÜSSIGE JAMBUS IN DEN DRAMEN GOETHES. Ein Beitrag zur Geschichte und Methodik der Verslehre. (Beitr. z. N. Litgesch. N. F. Heft IV) Heidelberg 1913 8°. VIII, 271 S.

Wie Hettich in dem ersten Abschnitt seiner Untersuchung ausführt, forderte der Weimarer Stil Goethes eine "Rythmische Deklamation" nach dem Principe "Erst schön, dann wahr"; und dies Princip finden wir, wie wir im Laufe der Untersuchung sehen, in Goethes Blankvers wieder. Weniger von Bedeutung für die Gestaltung seines Verses war für Goethe die Beschäftigung mit metrisch-theoretischen Studien, während ein Einfluss des Endecasyllabo und des Blankverses Shakespeares nach Hettichs Ansicht sicher ist. Fragen müsste man hier doch auch, meine ich, ob die Vorliebe für einen starken Schnitt nach den ersten beiden Hebungen nicht ausserdem noch durch den Alexandriner bestärkt sein kann, wie ich in Goethes Jugendproduktion annehmen zu müssen glaubte, wo oft beide Metra gemischt werden.

Von den "zu langen und zu kurzen Versen" wird ausgeschieden, was als künstlerische Absicht angesprochen werden darf, sodass tabellarisch die Reihenfolge der Werke, was Reinheit des Fünffüssers betrifft, sich folgendermassen darstellt: Nat. Tochter (1799-1803), Tankred (1801), Tasso (1788-9),

Iphigenie (1786), Romeo (1812), Mahomet (1800). "In den drei Hauptdramen nimmt also das Gefühl für den Rythmus des fünfhebigen Verses immer mehr zu. Die Singspiele Erwin und Elmire, die chronologisch zwischen Iphigenie und Tasso fallen, ordnen sich auch prozentual vollkommen ein. Von den Übersetzungen steht Tankred der ungefähr gleichzeitigen 'Natürlichen Tochter' noch am nächsten, während Mahomet eine auffällige Unsicherheit im Rythmus zeigt, wohl weil er das erstere der beiden aus dem Französischen übernommenen Stücke ist. Mehr als zehn Jahre später folgt Romeo, der mit ungefähr 3 Prozent zwischen Iphigenie und Mahomet stünde, wenn er nicht noch viele andere metrische Freiheiten aufwiese. Die Prologe und Theaterreden sind natürlich freier gebaut." (p. 49). Ich kann nicht sagen, dass diese Schlussfolgerung für mich überzeugend ist, dazu sind die Prozentualunterschiede, die ausser in Romeo und Mahomet ein Schwanken von nicht einmal 1% aufweisen, zu gering. Statistik kann für mich in solchen Dingen keinen Ausschlag geben, es sei denn durch überwältigende Zahlen. Wertvoller wäre eine eingehendere Charakteristik der einzelnen Stücke. In der Natürlichen Tochter erwarten wir dem Inhalte und dem ganzen Stile des Stückes nach, was wir finden. Aber warum unterscheiden sich Tankred und Mahomet so stark? Sollte da nicht die Art der Nachdichtung Aufschluss geben können? Und wie weit geht tatsächlich die Einwirkung von Shakespeares Vers im Romeo? Was Iphigenie betrifft, so bin ich geneigt anzunehmen, dass Goethe verschiedentlich, unter dem Einfluss griechischer Chorgesänge ganz unwillkürlich in Rythmen verfiel wie der Dreier 689: "Voll Müh und eitel Stückwerk", der in dem schweren Ausgang "Stückwerk" (ohne dass man den Vers deshalb unbedingt vierhebig lesen müsste) die Reminiszenz deutlich zu verraten scheint. Auch die Verse 1053 und 1081 scheinen mir vielleicht zuerst unbewusst und dann absichtlich stehen geblieben zu sein, während 877 später (leider) ausgefüllt wurde. Bei 2174, dem wortkargen "Lebt wohl" des Thoas, giebt Hettich die Absicht selbst zu. Für meine Vermutung antiker Einwirkung spricht indess deutlich die Bezierung auf Klytaimnestras Aufhetzung der Eumeniden in Äschylus' Drama (Vers 94 ff.), die wir in Iph. 1055/6 finden:

[Lasst nicht den Muttermorder entfliehn!
Verfolgt den Verbrecher. Euch ist ed geweiht!]

Bei den Vierern, die in ganzen Komplexen stehen, ist natürlich die Beziehung noch viel klarer.

Während Hettich im Tasso die Dipodien V. 3300 und 3416

"sehr wirkungsvoll und ganz dem Inhalte angepasst" findet, meint er, 3402 würde "gewissermassen dadurch entschuldigt, dass Antonio Tasso unterbricht. Auffällig ist allerdings, dass Goethe den Vers nicht auf zwei Personen verteilt hat, sondern Antonio einen neuen Vers beginnen lässt." Ist es aber nun nicht ungeheuer bezeichnend für das schmerzliche Einhalten Tassos und den robusten Trost Antonios, der "nicht ohne Rührung" geblieben ist wenn wir lesen:

ich werde diese Stimme
Nicht mehr vernehmen, diesem Blicke nicht,
Nicht mehr begegnen—
ANTONIO Lass eines Mannes Stimme dich erinnern,
Der neben dir nicht ohne Rührung steht!

Mahomet zeigt 68 Sechser und unter diesen 11, die direkt Alexandrinerstruktur aufweisen; ebenso und sehr charakteristisch für diese Bearbeitung, zeigt Romeo eine Menge Sechser mit halbierender Fuge, die noch dazu als Reimpaare oder wenigstens Teile eines Reimpaares verwendet werden. Verteilung eines Verses auf mehrere Personen kommt in allen Stücken verschwindend wenig vor, und auch dann noch liebt Goethe die Ganzheit des Verses durch Versendpause zu betonen. Fehlende Senkung findet Hettich nur einmal (Tasso 1189) und Doppelsenkung fast in allen Fällen nur orthographisch in Wörten wie: breitere, andere, furchtbaren, kräftige, tüchtigern etc.

Stumpfen Versausgang bevorzugt Goethe mit ca. 60%. "Stumpfe und Klingende Verse wechseln ohne Zwang rein nach den Gesetzen des Wohlklangs, und zwar so, dass im allgemeinen grössere Versgruppen mit gleichen Ausgängen vermieden werden. Kommen dennoch hier und da mehrere gleiche Versausgänge nach einander vor, so scheinen sie nur selten in gewollter Beziehung zum Inhalt zu stehen. (Vgl. Fries, Zföst. Gym. 57 (1906). Heft 12; Koch, beide Programme.) Fries meint: Bei Stellen, die eine iterative, gleichmässige Tätigkeit, oft mit Detailmalerei, schildern, liebt Goethe tonverwandte Reihen von zwillingshaft gleichen, weiblich abschliessenden Versen abzuwickeln, die jene Gleichmässigkeit versmalerisch veranschaulichen . . . . . All das findet er in Tasso 3198-3212 . . . . . Ob man aus solchen immerhin doch vereinzelten Fällen auf eine allgemeine Tendenz des Dichters schliessen kann, bezweifle ich. Für eine Gesammtdarstellung ist ein solch episodisches Vorkommen von wenig Wert." (Hettich p. 68/9) Zugegeben, dass die Friessche Ausdeutung des Falles nicht gerade sehr glücklich ist, so scheint mir sein Verfahren doch durchaus am Platze. Was heisst das: allgemeine Tendenz? Schliesslich machen

doch die Einzelfälle die allgemeine Tendenz aus, und ein reicher Dichter, der bald durch dieses, bald durch jenes Mittel charakterisiert und nicht starr immer denselben Kunstgriff anwendet (wie etwa Grillparzer in der Verwendung von freien Versen und Fünffüssern in seiner Medea, müsste dann in der "Gesammtdarstellung" als armer erscheinen. Diese Einzelfälle wären, wenn man ihnen eine bewusste oder unbewusste Kunstabsicht nachweisen könnte, sicher wertvoller als andere, hier und da doch verhältnismässig wenig überzeugende Prozentrechnungen.

Und mir scheint nun in der Tat, dass hier Absicht vorhanden ist, wie wir an Beispielen nachprüfen können, die Hettich trotz allem fleissig zusammengestellt hat. Tasso 2483 ff., 2722 ff., 3323. sind äusserst charakteristisch für Tassos Wesen und erinnern—auch das ist wertvoll—an einen gleichen Gebrauch in Goethes Prosa in Werther und in seinen Strassburger Briefen, wo die Anapher mit "wenn" oder "wie" in Erregung häufig auftritt. Die Kunstabsicht in den Versen 3198 muss Hettich selbst zugeben. Das allerdings muss man, glaube ich, festhalten: stumpfer oder klingender Ausgang in stellenweiser Häufung charakterisiert an sich noch nicht, erst in Verbindung mit Hoch- oder Tiefschluss, mit Enjambement oder Fugenvertiefung wird er bald dies, bald jenes ausdrücken können. Man vergleiche dazu die angeführten Beispiele oder auch die folgenden aus Iphigenie:

V. 656 Orest klagt über den ihm anhaftenden Fluch, Leid zu bringen: 7 verse, klingender Ausgang mit fallender Melodiekurve ohne Enjambement, (Klagekurve).

V. 10 Iphigenies Klage, ganz ähnlich, 6 verse.

V. 2129 dagegen, flehend hoffnungsvoll: häufiges Enjambement mit Versnachschlag. Die Melodie kurve kommt erst im folgenden Verse zu Ende oder ein Vers ist dem andern in seiner Melodie übergeordnet (2138 wiederholt die Kurve von 2137, nur höher wegen der Steigerung, 2139 noch höher als 2138).

V. 1341 die langausholenden Perioden von 3 oder 4 verknüpften Zeilen schildern die Freude des von Fluche befreiten Orest.

Stumpfen Ausgang dagegen finden wir in den knappen, ehernen, schicksalsschweren Versen der Genealogie Iphigenies (330), in den trotzigen Worten Thoas' (463).

Absicht liegt möglicherweise auch vor, wenn, wie Hettich beobachtet, Goethe bei geschlossenen, längeren Reden dem

letzten Vers das vom vorhergehenden verschiedene Versgeschlecht giebt, ebenso, wenn bei stichomythischen Partieen die Ausgänge wechseln. (Nat. Tochter 425-7, 1817-24; Tasso 1384 ff., wo Antonio in stumpfen, Tasso in klingenden Versen spricht—in denen übrigens 5 mal i-Assonanz vorkommt.)

Hettich wirft im fünften Abschnitt (Metrische Drückung und Erhebung) die Frage auf, ob die grosse Anzahl der "Trochäen" im Tasso wohl durch Moritz' Theorie der Untermischung der Jamben mit Spondeen, Daktylen etc. hervorgerufen sei. Er glaubt nicht, dass das Ethos in allen Fällen der Grund für schwebende Betonung sei. Ist es nicht vielleicht möglich, dass die deutsche Sprache gar nicht so überaus geeignet für jambisches Metrum ist, wie man oft anzunehmen neigt, sondern dass durch Inversion, Relativpronomen, Conjunction etc. ein Compromiss verlangt wird, den eben schwebende Betonung darstellt? Ausserdem glaube ich, dass Hettich unter schwebender Betonung viele Fälle registriert, wo tatsächlich nur ein Höherliegen der Senkung zu bemerken ist wie in folgenden Beispielen:

Iph. 2074 Rasch Abgeschiednen; Faust 3222 Kalt Staunenden; Claudine 1401 Wohl ausgedachte. Hier kann tatsächlich das erste Wort gar keinen Akzent beanspruchen, obwohl es durch seine Höhenlage ein gewisses Gewicht hat.

Wie die Tabellen für Schwebende Betonung zeigen, finden wir sie am häufigsten im Versanfang und am stärksten beim Verb. Sobald aber Reim auftritt, steht das Verb nicht mehr an erster Stelle (Prolog z. Eröffn. d. Berl. Theat.). Hat das nicht etwa direkte Beziehung zum Zurückgehen des Enjambements zu gleicher Zeit? Solche Wechselbeziehungen sollten noch einmal untersucht werden.

Die nächsten Abschnitte über falsche Wortbetonung enthalten nicht viel Wichtiges. Ich glaube fast, Goethe war von der Theorie zu sehr beeinflusst, wenn er ein "Zusammenknicken des Schauspielers" bei Versen wahrgenommen haben will wie etwa diesem: Des stolzen Hofs erniedrigende Gnade.

Was hier in den unbedeutenden Silben verloren geht, wird eben in den stark gedehnten, malenden übrigen gewonnen. "Dem Strandenden" würde ich eher wegen seiner Kakophonie peinlich empfinden; und was Worte wie: "unkenntlich", "unsterblich", "vollkommen" anbetrifft, so sind sie eben von Natur in Jamben zu schwebender Betonung bestimmt.

Reihenbrechung, Enjambement definiert Hettig als "das Hinwegsetzen des Rythmus über die Gruppe der fünf Jamben, d. h. als Nichtrespektierung der graphisch festgehaltenen Verszeile auch als rythmisches Versganze. Dieser Fall tritt

ein, wenn die Pause am Versende kleiner wird als eine im Versinnern, und infolge dessen ein Teil des Verses rythmisch enger mit dem folgenden oder vorausgehenden Verse zusammenhängt als mit dem andern Teil des gleichen Verses." Ich habe bereits früher einmal (Euphor. XVII, p. 588) meine konservativere Ansicht darüber geäussert, konservativer insofern, als ich behaupte: der 5 füssige Vers kann und muss trotzalledem bewahrt werden. Eigene Erfahrung beim Rezitieren solcher Verse sowie beim Vorbereiten von Studenten für Aufführungen haben mich in dieser Überzeugung immer mehr bestärkt. Schwere Fälle von Brechung haben fast immer ihren Grund in der beabsichtigen Hervorhebung der letzten Silbe der Reihe. Wir sollten demnach nicht von Endpausenabschwächung sprechen, da es darauf eigentlich nicht ankommt, sondern von Dehnung der letzten Silbe, die genau dieselbe Wirkung hat, als ob die Endpause vorhanden wäre. Trotz des hohen Prozentsatzes von Brechungen bei Goethe (ca. 30% ohne deutliche chronologische Entwicklung für oder wider) bleibt der Vers demnach doch intakt. Es würde sich sicherlich lohnen, einmal zu untersuchen, in wie vielen Fällen bei Goethe die Brechung wirklich dem Zweck der Dehnung der letzten Silbe dient und in wie vielen Fällen Spannungspause beabsichtigt ist, gegen solche Fälle, in denen keine künstlerische Absicht angenommen werden kann. Ausserdem scheint mir, dass epische Partieen Brechung bevorzugen, lyrische sie vermeiden; die Beispiele, die Hettich (p. 133/4) anführt, sprechen durchaus für meine Ansicht.

Sehr hübsche, malende Wirkung von Brechung stellt dann der Verfasser zusammen auf Seite 148 ff. und zwar mit grossem Geschick, sodass man in der Tat wünschen möchte, er hätte sich gegen diese Art interpretierender Betrachtung nicht im allgemeinen ablehnend verhalten. Hier einige Beispiele:

Iph. 394 Viel Taten des verworrnen Sinnes deckt/Die Nacht mit schweren Fittichen
Claud. 973 Es schwebt die Nacht/Mit allen ihren Schauern um uns her
Erwin 156 Hoch und höher/Die Nacht sich über unsern Klagen wölbte
Iph. 678 drangen wie die Sterne/Rings um uns her unzählig aus der Nacht
Tasso 2121 und alles rings/umher verschwindet ihm
Nat. Toch. 1325 Weit/Verbreitet euch ihr . . . . .
Tasso 1133 Welch neuer Kreis/Entdeckt sich meinem Auge
Nat. Toch. 1978 Fern am Rande/Des nachtumgebenen Ozeans

Ganz entschieden muss bei solchen Untersuchungen auf das Ethos geachtet werden. Es scheint mir, dass Hettich da oft fehlt und Pausen oder Fugenschnitte ansetzt, wo nur bei

ruhigem, diskutierenden Vortrage solche möglich wären. Man nehme zum Beispiel Vers 16 der Iphigenie:

Ihm zehrt der Gram
Das nächste Glück vor seinen Lippen weg

Eine mittelmässige Pause (No. 3 nach einer glücklichen Abstufung Hettichs) wäre dort möglich, wenn es darauf ankäme, uns zu sagen, dass es der Gram und nichts anderes ist, der ihm das Glück wegzehre; die Kurve machte dann einen starken Sprung aufwärts in "Gram" und fiele auf "das" wieder stark zurück. In Wirklichkeit aber drängt ein intensiv gespanntes Gefühl über die Zeile hinaus mit ungebrochner Kurve und langem fallend-klagenden Gleitton in "Gram". Ein Gegenbeispiel wäre Tasso 294 ff., wo tatsächlich das diskutierende Ethos Pausen verlangt:

Vaterland
Und Welt muss auf ihn wirken. Ruhm und Tadel
Muss er ertragen lernen. Sich und andre
Wird er bezwungen recht zu kennen. Ihn
Wiegt nicht die Einsamkeit mehr schmeichelnd ein.

Bei diesem Beispiel stellt dann der letzte Vers mit seiner fugenlosen Fünfjambenform die Ruhe wieder her, wie das Goethes Gewohnheit ist (Siehe Hettich p. 143).

Die Tabelle über Goethes Gebrauch der Fugen zeigt, dass die orchestischen Einschnitte (entweder x′ x′ oder x′ x′ x′) alle andern überwiegen, ihnen zunächst kommen die Schnitte nach x′ x′ x′ oder x′ x′ x′ x′. Chronologisch ist kaum eine Entwicklung festzustellen, aber sobald der Reim auftritt, wie im Berliner Prolog, steigt die Prozentzahl sofort von ca. 35-40*c/o* auf 60*c/o* (also im umgekehrten Verhältnis zu Enjambement und schwebender Betonung!).

Allgemeine Sentenzen ziehen die orchestische Fuge durchaus vor, wie Hettich sehr treffend beobachtet (p. 170). Es leuchtet ein warum: die ersten beiden Hebungen schlagen das Thema an, die übrigen führen es aus:

Tasso 59 Ein edler Mensch/zieht edle Menschen an
Iph. 147 Man tadelt den,/der seine Taten wägt
Erwin 250 Es fehlt der Mensch/und darum hat er Freunde

Nach Zitelmanns Methode wird in einem Abschnitt über akzentuelle Gliederung der höhere Rythmus untersucht: Nachtaktverse überwiegen, dann folgt Zwischentakt und endlich Vortakt. Sehr gut sind Goethes Änderungen um einer bessern Gliederung willen nachgewiesen, und eine "Zusammenfassung" giebt klaren Überblick über orhaltene Resultate. Prinzipieller Gründe wegen muss ich hier zu einigen Beispielen meine abweichende Lesung anführen:

Nausikaa 23 Was rufen mich | für Stimmen || aus dem Schläf

Diese Notierung scheint mir falsch. Odysseus weiss, er hat geschlafen, und der Zuschauer weiss es auch. "Schlaf" darf daher nicht akzentuiert werden, "Stimmen", das fragende, bekommt die ganze Kraft des Akzentes, und die Fuge muss hinter "mich" oder sogar hinter "für" verschoben werden.

In Vers 25 sollte "ahmt" den Hauptakzent haben, weil es genug Umspannungsvermögen erzeugen muss um auf "nach" vorzudeuten:

oder áhmt der frische Wind,
Durch's hohe Rohr des Flusses sich bewegend,
Zu meiner Qual die Menschenstimmen nach.

Vers 31: O, | dass sie freundlich mir | und zarten Herzens
Dem Vielgeplagten || doch begegnen möchten

wie Hettich teilt, würde bedeuten: Sie sollen ihm doch *begegnen;* macht man die Fuge dagegen *nach* "doch", so bedeutet es: sie sollen ihm *freundlich* begegnen.

Nat. Tocht. 426 O möcht ich (Tag auf Táge) so erlében!

Hettichs Gliederung und Akzentuierung scheint mir hier wieder einmal ohne Rücksicht aufs Ethos, prosaisch. Mit starkem Gefühl würde sich der Vers für mich so darstellen:

O mòcht ich Tág | auf Táge sò erlèben
Nausikaa 46 Erprobte Männer | in Gefahr | und Mühe

Die Fuge vor "und" ist steigernd, das sollte es aber hier nicht sein, bei einfacher Aneinanderreihung tritt der Schnitt immer nach "und" ein.

Scheint es auch oft so, als wäre nach dieser Seite hin der Willkür ein weites Feld gelassen, und als könnte der eine den oder jenen Vers so "empfinden", der andere so, es kommt trotz alledem auf die richtige Interpretation an, die in gleicher Weise Sinn und Ethos der Stelle genau beachten muss. Prinzipielle Untersuchungen experimenteller Art täten uns sehr not!

Der vierte Teil der Arbeit, Euphonisches und Melodisches behandelnd, giebt vor allem einen Überblick über die Sievers-Rutzschen Theorieen ohne viel Eignes hinzuzutun (was dem Verfasser durchaus nicht zur Last gelegt werden soll). Es ist vorläufig, wenn man nicht selbst mit Sievers oder Rutz gearbeitet hat, schwer, sich auf diesem Gebiete zurecht zu finden, da viele von den früheren Veröffentlichungen veraltet oder in der Terminologie irreleitend sind, so meine eigenen Ausführungen in meiner Untersuchung über Goethes Knittelvers (Leipzig 1909).

Ein letzter Abschnitt endlich orientiert über Hiatus und Synkopierung.

Wenn wir somit überschauen, was in dem Buche Hettichs geleistet ist, so möchten wir vielleicht anfangs geneigt sein,

mit dem Verfasser zu fragen, ob die Resultate "als nicht im Verhältnis stehend erscheinen zu der Unsumme von Zeit und statistischer Arbeit, die sie erforderten." Das wäre indessen durchaus ungerecht; zurückblickend unterschätzt der Schwimmer meist die zurückgelegte Strecke, und man darf von einer Untersuchung von über 15000 Versen verschiedenster Werke keine völlig ausschöpfende und abschliessende Arbeit verlangen. Der Verfasser hat mit ungeheurem Fleiss, mit Umsicht und guter methodischer Schulung und endlich mit ausserordentlicher Belesenheit in der einschlägigen Litteratur eine feste Grundmauer aufgebaut und das statistische Gerüst geschlagen. Seine Nachfolger werden bei weitem leichtere Arbeit haben. Was nunmehr getan werden muss ist dies: Die einzelnen Werke müssen in ihrer besondern Eigenheit eingehender charakterisiert, die Darstellungsmittel müssen in ihren Wechselbeziehungen verglichen und Goethes Vers muss—ein Anfang dazu ist schon von Hettich gemacht—in die Entwicklung der Form im allgemeinen und die Reihe der übrigen Dramatiker eingeordnet werden. Eine Arbeit wie die vorliegende bedeutet einen guten Schritt vorwärts auf dem Wege.

ERNST FEISE.

University of Wisconsin.

NEWPORT, CLARA PRICE: WOMAN IN THE THOUGHT AND WORK OF FRIEDRICH HEBBEL. A Thesis submitted for the Degree of Doctor of Philosophy. The University of Wisconsin. Madison, Wis. 1912.

Dr. Newport approached her subject from the standpoint of the scholar and of the woman, and was, therefore able to see some of the Hebbel problems from a new and interesting angle. A brief Introduction traces succinctly the changes which have taken place since 1800 in the position of women in the world and hence in literature. Hebbel's works, both in prose and verse, prove that he passed through a similar evolution in his attitude towards women—an evolution which kept pace exactly with his own inner development and was influenced by the varying fortunes of his life and the women with whom he came in contact.

During the Wesselburen period, as the autobiography and the lyrics show, woman was to him the dream-maiden, the creature all soul, all loveliness, "to be adored rather than desired." True love often culminated in death, marriage